

TARTU ÜLIKOOLI VILJANDI KULTUURIAKADEEMIA

teatrikunsti õppekava

Elise Pottmann

TANTSIJAST NÄITLEJAKS

Lõputöö

Juhendaja: Lennart Peep, MA

Kaitsmisele lubatud

Viljandi 2021

SISUKORD

SISSEJUHATUS.....	3
1. TANTSIJAJA NÄITLEJA	4
1.1. Identiteet ja etendamine.....	4
1.2. Näitleja.....	6
1.3. Tantsija	9
2. TANTSIJAST NÄITLEJAKS	12
2.1. Balletiõpe Tallinna Balletikoolis.....	12
2.2. Näitlejaõpe Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias	16
2.2.1. Hääl kui identiteet.....	18
2.3. Mõtestamine	21
KOKKUVÕTE.....	24
KASUTATUD ALLIKAD.....	25
SUMMARY	27

SISSEJUHATUS

Käesolevas lõputöös uurin enda kujunemist tantsijast näitlejaks. Selleks vaatan tagasi enda kogemustele Tallinna Balletikooli balletiõppes ja Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejaõppes. Toon mõlema kooli kontekstist välja paar olulisemat sündmust või protsessi, mis mind sel teekonnal minu arvates kõige tugevamalt mõjutasid. Näitlejaõppe teisel aastal toimunud Merle Karusoo erialatundidest on meelde jäänud, et sündmus on see, mis muudab asjade käiku. Seega saavad välja toodud hetked, mis asjade käiku enim muutsid, ehk andsid olulisi tõukeid ja teadmisi ühest distsipliinist teise kujunemisel. Vaatlen seda teekonda läbi identiteedi kujunemise ja muutumise, jättes tantsija- ja näitlejatehnilised erisused tagaplaanile. Küll aga teen kitsenduse näitlejale olulistele väljendusvahenditele – keha ja hääl – ja vaatlen nende ümbermõtestamist identiteedi kaudu.

Töö koosneb kahest osast. Esimeses osas annan teemast teoreetilise ülevaate. Käsitlen identiteeti ja etendamist, nendevahelisi kokkupuutepunkte nii tavaelus kui lavakontekstis. Järgmiseks käsitlen näitlejat ning tantsijat, annan sissejuhatava ülevaate nende töö ja loomingu olemusest ja komponentidest, selles sisalduvatest sarnasustest ja erisustest. Annan kiire ülevaate ka balletitehnikast ja treeningust. Teises osas analüüsin enda kogemusi Tallinna Balletikoolis ja Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias. Annan ülevaate Tallinna Balletikooli balletiõppest ja toon välja paar olulisemat sündmust, mis mõjutasid mind oma õpinguid jätkama hoopis näitleja erialal. Seejärel annan ülevaate Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejaõppest ning toon samuti välja paar sündmust, mis minu identiteedi kujunemist tantsijast näitlejaks enim mõjutasin. Analüüsin oma väljendusvahendite ümbermõtestamist, keskendudes eelkõige häälele.

1. TANTSIJA JA NÄITLEJA

Selles peatükis annan ülevaate nii tantsijast kui näitlejast. Kes on tantsija ja kes näitleja? Mis neid ühendab ja mis eristab? Kuidas tekib vastav identiteet? Antud küsimuste avamiseks toon sisse identiteedi mõiste ja käsitlen selle kujunemist. Seejärel jõuan etendamise mõisteni, mille kaudu avan tantsija ja näitleja sarnasusi ja erinevusi. Et käesoleva töö eesmärk on käsitleda antud teemat üsnagi isiklikust vaatepunktist, ei süüvi ma siinkohal väljatoodud mõistete ja teemade põhjatusse diskursusesse ega püüa anda neist terviklikku ülevaadet, vaid pigem luua pinnas edasiseks arutluseks.

1.1. Identiteet ja etendamine

Üsnagi komplekse probleemina on identiteedi küsimust võimalik käsitleda mitmeti. Ameerika psühholoogiaprofessori, Daphna Oysermani järgi võib öelda, et „identiteet on iseloomuomaduste, tunnuste, sotsiaalsete suhete, rollide ja gruppi kuuluvuste kogum, mis määrab ära, kes inimene on“ (2012, lk 2). Identiteet määrab ära, kuidas me teatud olukordades käitume, mõtleme, tegutseme ja mida tunneme. Selle kaudu mõtestame iseennast ja meid ümbritsevat. Identiteet on justkui ankruks, mille abil oma tähelepanu ümbritsevas suunata. See on meie suhe iseenda ja maailmaga. (samas, lk 2-3) Identiteedi uurimisel näeme mitmeid vastandusi. Esiteks eristatakse personaalset ja sotsiaalset identiteeti. Nagu nimetuski ütleb, hõlmab personaalne identiteet endas peamiselt isiklikku sfääri, suhet iseendaga, iseendasse. Sotsiaalse, või kollektiivse, identiteedi puhul vaadeldakse aga selle kujunemist suhtes teiste inimestega, suhtes erinevate gruppidega, nendesse kuulumise või mitte-kuulumise kaudu. (samas, lk 7-8) Siit ka järgmine vastandus, mis identiteedi loomise protsessis esineb. Psühholoog Woodward kirjutab, et me saame iseendast aimu võrdluses teistega, leides sarnasusi või erinevusi teiste inimeste või

sotsiaalsete gruppidega loome ja täiustame enda identiteeti (Woodward 1997, lk 11). Identiteeti võib vaadelda kui midagi fikseeritud. Selline käsitus eeldab, et teatud gruppi kuulumiseks (ja selle kaudu enda identifitseerimiseks) on selgelt ära määratletud kindlad tunnused, mis ei muutu ajas ning mis on olemas kõigil vastavasse gruppi kuuluvatel inimestel. (samas, lk 11) Laialdasem ja siinkohal huvipakkuvam käsitus vaatab aga identiteedi dünaamilist, mitte-fikseeritud olemust. See tähendab, et identiteet on ajas muutuv, sõltudes nii hetkest kui olukorrast. Võib öelda, et inimesel on nii mitu identiteeti, kui mitmes erinevas suhtlusolukorras ta osaleb. Seega sisaldame me erinevaid identiteete, mida võib nimetada ka sotsiaalseteks rollideks, ning kasutame neid vastavalt vajadusele. See võib toimuda teadvustatuna aga ka teadvustamata – meile endile tundub enamasti, et me oleme ikka seesama inimene, ega pane rolli vahetusi tähelegi. (Oyserman 2012, lk 2, 7) Woodward toob siinkohal sisse Pierre Bourdieu “välja” mõiste. Välja all mõistetakse erinevaid sotsiaalseid ruume, milles inimene tegutseb, nt perekond, sõpruskond, töö ja eriala, poliitilised vaated. Väljaga kaasnevad normid ja ootused kujundavad meie käitumist, olemust ja suhestumist ning seega identiteeti. (Woodward 1997, lk 21-22) Seega on inimese identiteet, või identiteedid, ajas muutuvad, sisaldades endas nii suhet iseendasse kui ümbritsevasse.

Niisiis näeme, et igapäevaelus on meil mitmeid erinevaid identiteete, olenevalt sotsiaalsetest rollidest, millesse me asetume. Me etendame teatud rolle. Ameerika teatriuurija Richard Schechner on kirjeldanud etendamist üsnagi laialt, selle alla mahuvad nii igapäevaelu väiksemad või suuremad etteasted aga ka ülesastumised laval, teatrikontekstis. (2020, lk 188) Schechneri järgi võib suurt osa meie argielust pidada etendamiseks. Me esineme kas perekondlikus lapse või vanema rollis, ametialases arsti, õpetaja, vaimuliku või kohtuniku rollis või vabamalt sõbra, sõbranna või isegi „iseendana“. „[P]äriselus inimene ühtaegu nii etendab ennast kui on ise“ (samas, lk 228). Etendamine on pidev ja toimub teadvustamata või vähem või rohkem teadlikult. Me võtame omaks oma rollide ettekirjutused ja reeglid nagu vastav hää, kehahoiak, žestid, keelekasutus, käitumine ja isegi kostüüm. Rolli ettekirjutused sõltuvad kultuurilisest kontekstist ning on vahel lõdvemad, vahel rangemad, kuid mida tõsisem on roll ning mida rohkem on kaalul, seda rangemad, või isegi teatraalsemad, on ka reeglid. On tavaelu olukordi, mis toimuvadki justkui kindla stsenaariumi alusel. Sellised on näiteks kohtuprotsessid või riigikogu istungid ja muud poliitilised esinemised. Teised olukorrad toimuvad jällegi vabama, improvisatoorsema stsenaariumi järgi, ent sisaldavad siiski etendamise elementi. (samas, lk 224, 227-228) Nii

argised kui ka lavalised rollid sisaldavad endas harjutamist. Lavaliste rollide puhul on see justkui ilmselge, aga ka erinevatesse sotsiaalsetesse rollidesse tuleb end sisse õppida. Lihtsaim näide on võib-olla täiskasvanu roll, milleks lapse- ja noorukiea aastatel valmistutakse, õpitakse. Me õpime oma rollidesse teiste inimeste kaudu, nende käitumist järelle tehes, korrates ja sisse harjutades. Me võime tunduda endale originaalsed isiksused, kuid reaalsuses on suures osas kõik käitumise osised väljastpoolt omistatud, kusjuures nende algallikas või –impulss võib olla ammu unustusse vajunud. See, kuidas me õpime ja esitame iseenda erinevaid rolle on seotud sellega, kuidas me etendame teisi inimesi lavalises olukorras. (samas, lk 45, 51) Seega on meie argielu täis väiksemaid ja suuremaid etendamise elemente.

1.2. Näitleja

Nagu näeme, on piir igapäevaelu ja lavalise etendamise vahel hägus, kuid sellele ma hetkel rohkem ei keskendu, vaid vaatlen pigem nendevahelisi seoseid, kattuvusi. Võtan aluseks, et vahe seisab peamiselt etendamise kunstilise eesmärgi teadvustamises. Edasi vaatlen lavalise etendamise ning tantsija- ja näitlejatöös esinevaid sarnasusi ja erinevusi. Nii tantsimine kui näitlemine on etendamise alamkategoriad, need on teatud esteetiliste konventsioonidega piiritletud tegevused (Schechner 2020, lk 51). Seega on mõlemal oma sisemine süsteem, reeglistik, mille järgi toimida. Kuid et hiljem mõlema sarnasuste ja erinevuste juurde tagasi tulla, käsitlen neid esialgu eraldi.

Etendamise ja näitlemise suhet käsitleb Ameerika näitleja, lavastaja ja teatriteoreetiku Michael Kirby näitlemise ja mitte-näitlemise teooria. Kirby mõtestab näitlemist kui teesklemist (*feign*), jäljendamist (*simulate*), esitamist (*represent*), kehastamist (*impersonate*). Tema teoorias esineb etendamisest näitlemiseni viis erinevat etappi: matriitsivaba etendamine, sümboliseeritud matriits, tõlgendatud näitlemine, lihtne näitlemine ja kompleksne näitlemine. Skaala mitte-näitlemise ehk matriitsivaba näitlemise otsas asuvad lavalised tegevused, mis ei anna edasi mingit infot tegelase, situatsiooni, aja või kohamääratluse kohta. Sellesse kategooriasse kuuluvad näiteks ida teatris levinud lavaabilised, kes kuuluvad küll lavalise pildi juurde, kuid ei anna edasi sisulist informatsiooni. Sümboliseeritud matriitsi puhul käitub etendaja laval iseendana, kuid tema juurde kuuluvad elemendid, nt kostüüm, annavad edasi infot tegelase või olukorra kohta.

Infot edasi andvad elemendid on talle väljastpoolt lisatud, mitte etendaja ei tekita neid ise. Skaala järgmises, tõlgendatud näitlemise punktis käitub etendaja laval lihtsamaid või ka keerulisemaid tegevusi sooritades endiselt vaid iseendast lähtudes, kuid väliselt on juurde lisatud rohkem elemente nagu nt lavakujundus ja valguskujundus, mille koosmõjul tõlgendame seda tegevust näitlemisena. Järgmiseks jõuame lihtsa näitlemise juurde. Selles etapis saab etendamisest näitlemine. Tegevusse kaasatakse millegi või kellegi kehastamine, representeerimine. Tegevus võib, aga ei pea endas sisaldama emotsiooni kaasamist, küll aga millegi endast välise (idee) esitamist. Lihtsaks näitlemiseks võib pidada ka isiklike tõeste emotsioonide rõhutamist pealtvaatajate tarbeks. Skaalal edasi liikudes kehastamise, jäljendamise ja esitamise osakaal suureneb. Kui lihtsa näitlemise puhul piisas ühe teeskluselemendi lisamisest, siis komplekses näitlemises kasutatakse mitmeid elemente üheaegselt. Elementideks, mida näitleja oma tegevusega simuleerib, võivad olla näiteks emotsioon, füüsilised omadused, aeg, koht, olukord, suhted. Komplekssus avaldub ka omakorda elementide sooritamise detailsuses. Kompleksne näitlemine eeldab oskusi ja tehnilist võimekust, mistõttu võiks see olla ka eraldusjooneks meie igapäevase näitlemise ja näitlemise kui professiooni vahel. (Kirby 1972, lk 3-9)

Kirby skaala ei lähtu mingist konkreetsest näitlemisstiilist, vaid on pigem nende ülene, küll aga saab seda kasutada erinevate stiilide iseloomustamiseks (samas, lk 9). Realistlikku näitlemist, mis hakkas laialdaselt levima 19. sajandi lõpus ning on läänes siiani jäänud domineerivaks stiiliks, võib pidada komplekseks näitlemiseks, kuna tegelaskuju loomisel kasutatakse üldjuhul mitmeid komponente üheaegselt. Realistliku näitlemise puhul põhineb tegelaste lavaline kujutamine inimeste igapäevaelu loomulikul käitumisel ja emotsionaalsel toimimisel. Nagu nimetuski viitab, eeldab see stiil, et näitleja suudab oma tegelast kujutada võimalikult realistlikult ehk elusarnaselt, luua illusiooni päris inimesest. Kuigi realistlik näitlemine põhineb päriselul ja taotleb sellega sarnanemist, nõuab selle kujutamine näitlejalt siiski sügavaid erialaseid oskusi ja teadmisi, mis oma algupäras ulatuvad tagasi Konstantin Stanislavskini, kui vastava stiili ühe olulisima rajajani. (Schechner 2020, lk 194-197) Stanislavski (nagu ka paljud teised) vaatab ka näitlejale kui kompleksele nähtusele – pole võimalik eraldada üksteisest keha, mõistust (*mind*), hinge. Vaimne on alati seotud füüsilisega ja vastupidi. (Carnicke 2010, lk 7-8) Ameerika näitleja, lavastaja ja õppejõud David Krasner kirjeldab näitlejat kunstnikuna, kes loob iseenda kaudu, tema instrumendiks on omaenda keha ja vaim, sealhulgas hääl ning emotsionaalne ja sensoorne avatus. Need on näitleja olulisimad alustalad loomaks ja kehastamaks oma tegelast, teist inimest. Näitleja

justkui mõtleb oma tegelase välja ning annab talle keha. Näitleja loominguni ehk teise inimese kehastamiseni jõudmiseks on erinevaid treening- ja töömeetodeid ehk tehnikaid. Tehnika, kui seda õigesti rakendatakse, aitab näitlejal vabastada ja kontsentreerida oma loovus, kujutlusvõime, füüsis, et sisemuses tehtav töö võiks väljenduda välises, kehas ja hääles. Tehnika sulandub näitlejasse ning ta kasutab seda, toetub sellele, oma töös tihti teadvustamata. (Krasner 2012, lk 1-3)

Kuigi näitleja ja tema töö kui terviku vaatlemisel pole võimalik eraldada keha, mõistust ja hinge, siis lähemalt uurimiseks ja sellest paremini aru saamiseks on teatud jaotusi siiski võimalik teha. Stanislavski toob oma raamatus „Näitleja töö rolliga“ (2017) välja rolli omandamise kolm põhilist etappi, milleks on tundmaõppimine, läbielamine ja kehastamine. Tundmaõppimist, mis sisaldab endas põhjalikku tekstianalüüsi, võiks siinkohal samastada mõistuse komponendiga. Läbielamist aga hingelise komponendiga, või nimetagem seda siinkohal psühholoogiliseks komponendiks. Kui tundmaõppimisel analüüsiti käsil olevat materjali laiemal, üldist konteksti looval tasandil, siis läbielamise perioodil liigub analüüs individuaalsemaks, karakteripõhiseks. Näitleja hakkab avastama oma rolli sisemist maailma, ta uurib ja kujundab karakteri sisemist kuju, joonist, teekonda – psüühilist maailma. Esiteks pannakse tegelase tahted ja püüdlused ning seejärel hakatakse otsima sobivaid näitlejaülesandeid, mis vastavaid tahteid ka esile kutsuks. Enamasti sõnastataksegi näitleja ülesanded *ma tahan* mõtte kaudu. Et näitleja saaks oma karakteri siseilma veenvalt kujutada, peab ta oma tegelase sisemusega isiklikul tasandil suhestuma. Seega peab ta oma karakteri tahtmised läbi tunnetama toetudes oma isiklikele kogemustele ning leidma selle varalt vasted, mis mõjutaksid tema sisemust soovitud moel. Lihtsamate ülesannete puhul toimub see protsess teadvustamata, keerulisemate puhul teadvustatult. Kolmandaks toob Stanislavski välja kehastamise perioodi, mis kätkeb endas sisemusse kogunenud mõtete, tunnete, tahete füüsilist kehastamist, läbi viimist. Selleks tulevad näitlejale appi keha – nägu, miimika, žestid, liikumine – ja hääled – sõnad, kõne, keelekasutus, intonatsioon, hääletsused ja hingamine. (Stanislavski 2017)

Kui Stanislavski on oluline realistlikku näitlemisstiili – psühholoogilise realismi – ühe tuntuma alusepanijana, siis tooksin siia kõrvale ka ühe kaasaegsema käsitluse näitlejatööst. Ameerika näitleja ja näitekunsti õpetaja Judith Westoni käsitus võimaldab tuua sisse ja avada veel mõningaid olulisi aspekte näitlejatööst. Ka Weston räägib oma raamatus „Töö näitlejaga“ (2017) tekstianalüüsist, tahetest, näitlejaülesannetest ja isiklikust suhestumisest,

küll mõnevõrra teise nurga alt. Kui Stanislavski puhul nägime rolliloomes erinevateks etappideks süstematiseerimist, siis Weston toob välja erinevaid kvaliteete, mis võiksid aidata näitlejal head rolli luua. Ta räägib näiteks hirmu ja kontrollivajaduse ületamisest ning seeläbi loomingulise vabaduse ja riskijulguseni jõudmisest. Aususest kui rolli loomisel iseendast, oma meeltest ja mõtetest lähtumisest. Läbivaks on ka „hetk hetke haaval“ ehk hetkes olemise mõiste. Weston kirjeldab „hetkes“ olevat, töötavat näitlejat vaba, ennastusaldava ja ergana. „Ta reageerib teda ümbritsevale füüsilisele maailmale, omaenese siseilma impulssidele, tunnetele ja võimalikele mõeldavatele valikutele, stsenaariumi sõnadele ja alltekstile ning partnerite käitumisele“ (2017, lk 71). Seda hetkes olemise kvaliteeti võib kõrvutada kohalolu mõistega, mis samuti on alates 20. sajandist näitlemise, aga ka üldisemalt etendamise juures oluliseks märksõnaks saanud. Kohalolu võib ühest küljest tähendada inimesele loomumast, kaasasündinud karismat, mis tõmbab teda vaatama, teisest küljest aga midagi, mida on võimalik saavutada treeningu kaudu. Näitleja puhul tähendab see jällegi keha- ja hääletöö treeningut. (Goodall 2008, lk 8)

1.3. Tantsija

Näitlemise juures vaadeldud kehastamise mõiste esineb ka tantsu valdkonnas. Teatri kontekstis esinevat tantsu võib nimetada kehastatud etenduskunstiks. Kehastamine tähendab siin kontekstis liikumise või idee edasi andmist keha kaudu, idee käegakatsutava vormi andmist. Idee, mida edasi püütakse anda võib olla midagi lihtsat aga ka midagi sõnastamatut. Seda ideed elab tantsija kehastamise protsessis läbi ning sellest saab aimu ka vaataja. (Preston-Dunlop jt 2002, lk 3, 11) Seega on siin juba kaks mõistet, mida Stanislavski kasutas ka näitleja töö kirjeldamisel – kehastamine ja läbielamine. Kui (realistliku) näitlemise puhul tähendas kehastamine inimesest tegelasele keha ja kuju andmist, siis tantsu puhul on kehastatav tihtipeale midagi abstraktsemat. Ka läbielamine on siin samamoodi abstraktsem, isiklik suhestumine toimub idee tasandil. Sisse tuleb ka keha ja mõistuse eraldamise küsimus – kuigi tantsija põhiline instrument on keha, on ka mõistusel liikumiste juhtimisel ja mõtestamisel oluline roll (Paskevskaja 2005, lk 3, 7). Kehastamine pole pelgalt füüsiline, liikumise kehasse õppimise, omandamise, protsess, vaid hõlmab tantsija kogu olemust – elavat, eelnevate kogemustega ja aktiivselt kogevat keha, ruumitaju, eesmärgitaju. Protsessis kohtuvad idee, liikumine ja tantsija. 20. sajandi tantsu-uuendajatega hakkas tekkima laialdasem vaade tantsija kehale. Selles hakati lisaks puht-füüsilistele aspektidele ja

võimekusele nägema ka elulis-ühiskondlike aspekte – keha on nii personaalne kui sotsiaalne, poliitiline, emotsionaalne, seksuaalne, bioloogiline, psühholoogiline jne. Keha elab ja kogeb maailma. Selline suhe kehasse avaldus laval. Tegeleti rohkem kehaga suhtes ruumi ja ühiskonnaga ning tehnilise meisterlikkuse kõrval tõusis fookusesse hoopis tantsija kui etendaja kohalolu. Sellest suundumusest arenesid välja erinevad modernse tantsu tehnikad, mis on aluseks ka tänasele kaasaegse tantsu tehnikale. Erinevaid tehnikaid liikumise või idee kehastamiseks on sarnaselt teatrimaailmale ka tantsumaailmas väga palju ning tehnika eesmärk on taaskord avardada tantsija väljendusvõimalusi ning sulanduda temaga üheks. (Preston-Dunlop jt 2002, lk 7-11)

Kui eelnevalt kirjeldatud mitmekülgne vaade kehale on omane pigem kaasaegsele tantsule, siis sellele vastandub päris tugevalt ballett. Moderntants kui tantsu-uuendus tekkiski vastureaktsioonina balletti rangele reeglistatusele (Copeland & Cohen 1983, lk 239). Ballett kui kunstivorm hakkas hoogsamalt arenema 17. sajandil, Louis XIV Prantsusmaal, kus see sai õukonnas armastatud meelelahutuseks. 1661. aastal avas Louis XIV ka esimene ametliku tantsukooli – kuningliku tantsuakadeemia. Umbes samal ajal pandi kirja ka klassikalise balleti põhialused – käte ja jalgade positsioonid ning põhilised sammud ja liikumised, mis on balletitehnika alustena säilinud veel tänapäevalgi. (Lee 2002, lk 66-68, 78) Balletitehnika on kehale üsna nõudlik, mistõttu tuleb õpinguid alustada üsna varases eas. Igaühele aga balletiõppe võimalust ei tagata, et pääseda professionaalsesse kooli, peavad noorel tantsijal olema vastavad füüsilised eeldused, balletile sobivad kehalised proportsioonid. Ballett eeldab tantsijalt ning ühtlasi treenib, demonstreerib tema täpsust, kiirust, painduvust, meisterlikkust, graatsilisust, kergust ja õhulisust ning jõudu. Üks balletile omaseid kvaliteete ongi gravitatsioonile vastutöötamine, kerguse illusiooni loomine. (Copeland jt 1983, lk 240, 243) Balletitreening on professionaalses koolis igapäevane ning selle eesmärk on anda tantsijale tehniline võimekus vastavaid illusioone ja kvaliteete luua. Nagu juba mainitud, põhineb balletitehnika sajandite pikkusel traditsioonil. Balletitunnil on kindel ülesehitus, alustatakse harjutustest tugipuu ääres, seejärel harjutused saali keskel ja siis hüpped. Tehnika baseerub õigel kehahoiakul ning kindlatel käte (I, II, III) ja jalgade (I, II, III, IV, V) positsioonidel. Tallinna Balletikooli balletiõpetajad Tamara Kõrreveski ja Ludmilla Kirš on kirjeldanud harjutust noorele baleriinile kehahoiaku õpetamiseks:

„Seisame näoga tugipuu poole, jalad esimeses vabas positsioonis, põlved sirutatud, kõht sisse tõmmatud, tuharad kokku surutud ja üles tõstetud, selgroog ülespoole

venitatud. Puusanukid ja õlad moodustavad paralleelidest nelinurga, abaluud laseme alla, nii et õlanukid on kergelt avatud, rinnakorv pingeta, käelabad õlgade vastas tugipuu peal (kõik sõrmed vabalt koos), randmed ja küünarnukid on alla lastud. Kael on pikk ja vaba, pea otse.“ (2006, lk 9)

Selline detailideni sätitud, tõstetud kehahoiak võimaldab hiljem sooritada keerulisi liikumisi, mis nõuavad tasakaalu ja keharaskuse täpset jaotamist (samas). Jalgade positsioonid lähtuvad väljapoolsuse põhimõttest ning käte omad graatsilisest, harmoonilisest vormist. Balletitreening annab tugeva kehatunnetuse ja –kontrolli, mis on iseenesest oluline igale tantsijale. Kuid kui tulla tagasi keha kui kehalise entiteedi juurde, näeme kaasaegsema vaatega tantsija kehale vasturääkivusi. Ballett, olles tehniliselt väga nõudlik, jääb keha küsimuses ühekülgselt ning ei kaasa füüsiliste võimete täiustamise kõrval selle personaalset, sotsiaalset, kultuurilist subjektiivsust (Preston-Dunlop jt, lk 10-11). Tantsijaid vormitakse ühtse „õige-vale“ malli järgi ning nende individuaalne, elav, kogev keha, identiteet jääb sellest protsessist välja. Ballett eirab keha reaalsust – olgu liikumine kui tahes keeruline, väsitav või isegi piinarikas, baleriin peab alati naeratama.

Kuid balletil on ka näitlemisega oma seos. Balleti lavastustes jutustatakse enamasti lugu, seal on tegelased ja sündmused ning võib öelda, et see sisaldab näitlemist. Schechneri järgi on seal kasutatav näitlemise stiil kodifitseeritud näitlemine (2020, lk 201). Et sellisest näitlemisest aru saada, peab vaataja tundma vastava teatrivormi keelt ja sõnavara, teatud žestidel ja liikumistel on oma välja kujunenud tähendused. (samas) Näiteks tähendab balletis neljandale sõrmele osutamine abiellumist või kihlumist, rusikas käte ristamine aga surma või tapmist. Muidugi sisaldab näitlemine ja rolliloomine balletis ka mingil määral sisemist tööd tegelase psühholoogiaga.

Selles peatükis andsin ülevaate identiteedist, etendamisest ja nende vahelistest seostest – etendamisest igapäevaelus ja lavakontekstis. Seejärel käsitlesin lavalise etendamise alamkategoriatena tantsimist ja näitlemist, tantsija- ja näitlejatöö olemust, nendevahelisi sarnasusi ja erinevusi. Leidsin, et oluliseks ühisosaks on kehastamise mõiste, mis tantsu puhul esineb abstraktsemal, idee tasandil, (realistliku) näitlemise puhul aga psühholoogilisemal tasandil. Väljendusvahendina eristab neid kahte hääli, mida tantsija üldjuhul ei kasuta, kuid mis näitleja loomingus on olulisel kohal.

2. TANTSIJAST NÄITLEJAKS

Teises peatükis vaatlen enda isiklikku teekonda tantsijast näitlejaks kujunemisel. Avan enda kogemusi Tallinna Balletikooli balletiõppes ja Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejaõppes, tuues välja olulisemad sündmused, mis mind iseenda ja oma väljendusvahendite ümbermõtestamise protsessis enim mõjutasid.

2.1. Balletiõpe Tallinna Balletikoolis

Selles alapeatükis annan ülevaate enda õpingutest Tallinna Balletikoolis, enda kujunemisest tantsijaks ning paarist olulisemast sündmusest, mis mõjutasid mind oma õpinguid jätkama hoopis näitleja erialal.

Tallinna Balletikool asutati 1946. aastal ning on tänaseni ainus professionaalset balleti- või kaasaegse tantsija haridust pakkuv õppeasutus Eestis. Kooli võetakse vastu õpilasi vanuses 10-11 aastat ehk pärast neljanda klassi lõpetamist. Õpilased valitakse välja kevadel toimuvatel katsetel, kus hinnatakse kandidaatide füüsilisi eeldusi vastava ameti õppimiseks. Vastuvõetud õpilased alustavad oma õpinguid Balletikoolis alates viiendast klassist. Õpe kestab kaheksa aastat ning on jaotatud kahte ossa. Esimene osa kestab viis aastat ehk põhikooli lõpuni ja teine kolm aastat ehk gümnaasiumi lõpuni. Erialase õppega paralleelselt omandatakse koolis ka põhi- ja keskharidus. Kui õppe esimeses astmes toimub erialane õpe vaid klassikalise balleti suunal, siis vanemas astmes saab õppida nii balleti kui kaasaegse tantsu suunal. Nii nooremas kui vanemas astmes kuulub õppetöö juurde ka lavapraktika, selle raames osalevad õpilased Rahvusooper Estonia lavastustes või erinevatel tantsufestivalidel, -konkursitel. Iga õppeaasta lõpetab Tallinna Balletikooli Gala Rahvusooper Estonia laval. (Tallinna Balletikool 2021) Galal osalevad õpilased igast

vanuseastmest, kuid fookus on lõpetaval kursusel. Enamasti esitatakse katkendeid erinevatest ballettidest ning üks lühiballett.

Mina astusin Tallinna Balletikooli 2009. aastal. Olin paar aastat enne seda käinud iluvõimlemise trennis, mille juurde kuulus ka kord nädalas üks balletitund. Ühtegi balletti ma selleks hetkeks näinud ei olnud, mul ei olnud unistust saada baleriiniks. Ometi katsetele ma läksin ja vastu mind võeti ning ma otsustasin proovida. Mõtlesin, et tagasi saab ju alati tulla. Elasin sel ajal Türil, nii et kooli vahetus tähendas minu jaoks ka elukoha vahetust. Asusin elama kooli juurde kuuluvas õpilaskodus, kust nädalavahetustel sõitsin koju. Olgugi et mul ei olnud balleti vastu erilisi tundeid, hakkas mulle koolis õppimine meeldima ning ma lõpetasin seal nii põhi- kui keskkooli. Vahelduva eduga mõtlesin isegi baleriiniks saamisest. Ma olin alati olnud viieline õpilane ning Balletikoolis hakkas mul ka erialases mõttes hästi minema. Õpetajad kiitsid mind, tõstsid mind esile ning valisid mind esinema. Enam-vähem sellises valguses möödus minu õppe esimene aste. Keskkooliastmes jätkasin esialgu küll klassikalise balleti suunal, kuid minus hakkasid selle õppe ja vastava ameti suhtes tekkima kahtlused. Ma mõtlesin koolist lahkuda, kuid otsustasin hoopis jätkata õpinguid kümnendast klassist kaasaegse tantsu suunal. Kuna see aeg oli minu jaoks üsna segane, siis lähenen oma kahtlustele paari olulisema kogemuse kaudu, mis hilisemal analüüsimisel on minu arvates minu edasises arengus määravaks saanud.

Kümnendas klassis hakkasid meil näitlejameisterlikkuse tunnid Kristjan Üksküla. Üsna pea sai mulle selgeks, et mulle see aine ning harjutused, mida seal tegema pidime, üldse ei istu. See oli ka üks põhjustest, miks ma tahtsin sel perioodil koolist ära minna. Esimesel aastal tegelesime peamiselt improvisatsiooniliste mängude ja etüüdidega. Kui mängud olid toredad, siis etüüdid oli mu suurim hirm. Pidime iga üks välja mõtlema ja esitama ühe etüüdi, mille tingimus oli mingit sorti sündmus, kuid täpsemalt ma ei mäleta. Igal juhul keeldusin ma seda tegemast. Kõigepealt ei osanud ma seda välja mõelda ja kui ma siis klassiõe abiga midagi välja mõtlesin, keeldusin ma seda esitamast. Läksin oma tooli ja rekvisiidiga „lavale“ ja istusin maha, et alustada. Istusin seal u 15-20 minutit, pidades endaga sisemist võitlust, kuni sai selgeks, et ma ikkagi tõepoolest mitte mingil juhul ei esita seda etüüdi. Olen hiljem mõelnud, miks mu sisemus selle vastu nii tugevalt tõrkus? Usun, et üheks põhjuseks oli kindlasti balletiõppe iseloom. Ballett, kus on väga kindlad ja konkreetset kriteeriumid, mis on „õige“ ja mis „vale“, ülistab ühte ja madaldab teist. Õigesti tegemise eest saab kiita, valesti tegemise eest laidetakse, kui mitte ei mõnitata või lihtsalt ignoreerita. Peab mainima,

et viimast suhtumist kohtas küll pigem “vana kooli” õpetajate juures ning nooremate õpetajatega paistab ka balletiõpe humansemaks muutuvat. Üldine „õige-vale“ suhte tendents siiski kehtib ning kui seda ka väljastpoolt nii palju peale ei suruta, siis balletitehnika range reeglistatus teeb seda ikkagi. Selles tehnikas arenedes õpib tantsija ka ise endale „õige-vale“ hinnangut andma. Enamasti kehtib ka reegel, et paremad õpilased seisavad saalis parematel kohtadel – ees, keskel – ja halvemad – taga või ääres. Seega paigutatakse õpilasi pidevalt paremusjärjestusse ning selle järgi määratakse nende koht füüsilises, aga mingil määral ka sotsiaalses ruumis. Parematesse õpilastesse suhtutakse paremini. Võib järeldada, et sellises keskkonnas on lihtne tekkima hirm eksimise ees, kuid et mu klassikaaslased said oma etüüdidega hakkama, ei saa ma seda ainsaks põhjuseks lugeda. Arvan, et teiseks komponendiks oli mu enda väga kriitiline hinnang teiste õpilaste ja nende soorituste suhtes. Mulle ei avaldanud teiste etüüdid muljet, kuid mul ei olnud ka mingit põhjust arvata, et ma ise midagi paremat suudaks. Kui balletis on kindlad reeglid, mida järgides on vähemalt lootust õnnestuda, siis etüüdi puhul kehtivatest reeglitest polnud mul aimugi ning mu sisemus tõrkus riskimast pea kindla ebaõnnestumisega. Tagantjärele mõeldes mõtestan seda hetke kui esimest suuremat kohtumist iseendaga. Kohtumist millegi tõelise ja ootamatuga. Sest ma ei jätnud laiskusest või hoolimatusest seda etüüdi tegemata, vaid kuskil minu sees oli takistus, millest ma aru ei saanud. Nüüd saan aru, et see oli hirm eksida, hirm ennast avada. Aasta lõpus oli ka näitlejameisterlikkuse eksam, kus mängisime ka neidsamu etüüde. Mina mängisin mitmetes teiste etüüdides ning see kogemus mulle jällegi väga meeldis. Teisel aastal tegelesime luuletustega, mis mulle samuti probleeme ei valmistanud.

Pärast üheteistkümnendat klassi, kus ma õppisin juba kaasaegse tantsu suunal, osalesin ma Nederlands Dans Theater’i (NDT) rahvusvahelises suvekoolis. NDT on 1959. aastal asutatud ja tänaseks üks maailma juhtivaid kaasaegse tantsu teatreid (NDT 2021). Teater asub Hollandis, Haagis ning ka suvekool toimus seal. Saadetud videote põhjal valiti sinna osalema 60 noort tantsijat üle maailma. Kuna konkurents oli tihe, jäin esialgu ootenimekirja, kuid koha vabanemisel valiti mind siiski osalema. Õppetöö toimus kolmes grupis ja kestis kaks nädalat. Tunniplaan oli iga päev sama: hommikul balletitund, siis improvisatsiooni tund, seejärel repertuaaritund ja õhtul spetsiaalselt selle programmi raames valmiva lühilavastuse proov. Kui oma koduses keskkonnas võisin ma end üsnagi hästi tunda, kuna selles tunnetuslikus paremusjärjestuses olin ma ikkagi suhteliselt heal positsioonil, siis seal see enam nii ei olnud. Nende väga heade tantsijate seas tunnetasin ma oma positsiooni hoopis teises äärmuses ja ma see mõjutas kogu mu enesehinnangut. Mitte et ma loomu poolest

võõrastega väga jutukas või seltsiv oleks, aga seal teiste tantsijate ja õppejõududega suheldes tundsin ma end päris ebamugavalt. Taaskord hiljem olen mõelnud, miks see nii oli. Kuna selleks hetkeks mõtestasin ma end juba tantsijana ja mu identiteet oli sellega nii tugevalt seotud, siis kui minu pädevus tantsijana kahtluse alla sattus, mõjutas see mind kui inimest tervikuna. Sellest sündmusest teadvustasin endale ja hakkasin tegelema identiteedi küsimusega. Ma sain aru, et tantsija identiteedi kõrval mul justkui polegi midagi, millega ma võrdväärselt suhestuks. Kõik teised identiteedid olid justkui kõrvale jäänud ja vähem arenenud. See arusaamine sai mulle väga oluliseks ja juhtis paljusi mu edasisi valikuid. Minu ebamugavus ja ebakindlus võimendusi igapäevases improvisatsioonitunnis. See oli midagi, mis tekitas minus hirmu isegi oma kooli kodustes tingimustes, kuid et ma olin sinna ise tahtnud minna ja samuti ei tahtnud ma endale liigset tähelepanu tõmmata, polnud mul valikut ja ma pidin kõike kaasa tegema. Harjutusi tehes oli mu eesmärk pigem ellu jääda ja olla võimalikult märkamatu, kui uurida ja avastada. Olgugi, et viibisin selles tunnis enamasti ebamugavuse ja ärevusega, siis mõjusid õppejõud ja teised tantsijad ikkagi väga inspireerivalt. Olin mõttes õnnelik, et olin sarnase tunde ja mingil määral sarnaste harjutustega varasemalt Üksküla tundides vähemalt natukenegi kokku puutunud.

Nagu juba mainisin, sai läbi selle kogemuse minu jaoks aktuaalseks identiteedi küsimus. Ma hakkasin seda endale rohkem teadvustama ja sellega tegelema. Ühest küljest tegelesin oma identiteedi avardamisega, ma proovisin olla rohkem avatud end ümbritseva maailma ja inimeste suhtes. Näha ja võtta vastu rohkem võimalusi, suhelda erinevate inimestega, käia rohkem ja mitmekülgsemat teatrit vaatamas. Teisest küljest tundsin, et tahan oma tantsija identiteedist lahti lasta, et näha, mis siis järele jääb ja mis sellele asemele tekib. Seega, olles nüüd juba oma viimasel aastal Balletikoolis, otsustasin, et tantsuga ma pärast kooli lõpetamist ei jätka. Samal ajal oli vaikselt tekkinud huvi teatri, etenduskunstide ja näitleja ameti vastu. Panin tähele, et mulle meeldis olla laval enim siis, kui sellesse oli kaasatud ka mingi lugu või roll. Mind huvitas ka see hirmutav iseenda ja oma kompleksidega kohtumise tunne, mida seni näitlemise ja improvisatsiooniga kokku puutudes olin tundnud. Selles tundus olevat midagi tõelist ja olulist ning mul oli aimdus, et teisel pool seda piiri võib olla midagi, mis mind huvitab.

2.2. Näitlejaõpe Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemias

Selles alapeatükis annan ülevaate oma õpingutest Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejaõppes. Toon välja olulisemad sündmused, mis mõjutasid mind iseenda ja oma väljendusvahendite ümbermõtestamisel.

Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia on alates oma asutamisest 1952. aastal kandnud erinevaid nimesid. Oma tänapäevase nimekuju sai see 2005. aastal, kui toimus ametlik ühinemine Tartu Ülikooliga. Koolis pakutava teatriõppe juured ulatuvad 90ndate algusesse, kui selles sai õppida näitejuhtimist. Teatrikunsti 1. lennuks loetakse 1993. aastal õpinguid alustanud kursust. (Viljandi Kultuuriakadeemia 2021) Mina astusin teatrikunsti 13. lendu 2017. aastal, kohe pärast keskkooli lõpetamist. Kursuse võttis vastu ja selle põhiliseks erialaõppejõuks sai Katariina Unt. Lisaks Undile on mõned lühemad perioodid eriala tunde läbi viinud ka Tambet Tuisk. Nende kõrval on veel väga mitmeid erialaseid ja eriala toetavaid aineid või lühemaid töötubasid läbi viinud olulisi õppejõude, kuid kõiki ma siinkohal üles loetlema ei hakka, vaid mainin neid, kui arutluse käigus selleks vajadus tekib. Teatrikunsti õppekava kuulub rakenduskõrghariduse alla ning õpe kestab neli aastat. 13. lennu õppe saab mõtteliselt jagada kaheks perioodiks – esimesed kaks aastat toimus koolisisene, väga intensiivne igapäevane õppetegevus; viimased kaks aastat oli õpe koolisisest hõredam ning keskenduti diplomilavastuste väljatoomisele ja iseseisvatele töödele. Olulist rolli meie õppe kujunemisel mängis muidugi ka kolmanda aasta kevadsemestril lahvatanud koroonapandeemia ning sellest tingitud piirangud edasisele õppetegevusele. Undi juhitud näitlejaõpe ei põhine otseselt mingil konkreetset meetodil, vaid on pigem tema enda näitlejateekonnal kogetu tunnetuslik sümbioos (Unt 2021). Kui siiski mõned nimed välja tuua, siis üheks oluliseks mõjutajaks on olnud Stanislavski, kuna tema enda õppejõud on olnud Stanislavski koolkonna esindajad. Teisena võiks välja tuua teatripedagoog Judith Westoni, kelle põhimõtetega Unt samuti tugevalt samastub. (samas) Erialatunnid toimusid regulaarselt kahel esimesel aastal ning enamasti neli korda nädalas, neljatunniste plokkidena.

Nagu eelmisest alapeatükist selgus, olin ma Kultuuriakadeemiasse astumise ajaks mõnda aega kandnud endaga kaasas identiteediküsimust. Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejaõpe oli vägagi soodne keskkond oma sisemise küsimusega edasi tegelemiseks. Ma olin taaskord

sunnitud igapäevaselt end ületama, mugavustsoonist välja astuma, kohtuma iseenda, oma ebamugavuste ja kompleksidega, samal ajal rohkelt uusi teadmisi ja kogemusi saades. Enese avastamine toimus nii erialastes kui eriala toetavates praktilistes ja teoreetilistes ainetes, aga muidugi ka ülikoolielu juurde kuuluva sotsiaalse elu käigus. Nagu eelnevalt mainisin, olid esimesed kaks aastat väga intensiivsed, koolipäevad olid tihti peale kümnetunnised, mõnel juhul pikemadki. Iga päev juhtus ja muutus palju, tuli palju uusi teadmisi ja uut informatsiooni, mida vastu võtta ja n-ö läbi seedida. Seega ei ole kõiki sel perioodil aset leidnud väiksemaid või suuremaid muutusi minu identiteedis võimalik eristada, välja tuua ja eraldi analüüsida miks, kuidas ja millal need täpsemalt juhtusid. See protsess oli tihe, mitmekülgne ning kompleksne. Seetõttu võtan taaskord vaatluse alla mõned olulisemad sündmused, mis minu arvates on enim mõjutanud minu kujunemist tantsijast näitlejaks. Esimeses peatükis selgitasin, et nii tantsija kui näitleja jaoks on keha ja vaim/mõistus olulised töövahendid. Erinevus tuleb mängu väljendusvahendites: tantsija instrument on tema keha, hää, lähtudes eelkõige balletispetsiifikast ja isiklikust kogemusest, sinna juurde ei kuulu. Näitleja puhul on keha ja hää väljendusvahenditena võrdsed. Niisiis vaatlen edasi keha ja hääle, kui töö- ja väljendusvahendite ning nende omavahelise suhte ümbermõtestamist näitlejaõppe käigus.

Esimesena toon siinkohal välja looma ja linnu etüüdid esimese aasta teisest semestrist. Iga tudeng valis välja ühe looma ja ühe linnu, keda uurida ja jälgida ja seejärel jälgendada. Esialgu tegelesime nendega eraldi, etüüdi vormis, kuid eksamile jõudsid kõigi tudengite loomad ja linnud ühe lavastusliku tervikuna. Mina valisin endale gaselli ja pardi. Kaalusin loomaks ka ilvest, kuid et ilvese kaslaslik liikumine tundus mulle kaasaegse tantsu kogemusest siiski juba üsna tuttav ja mugav olevat, siis otsustasin valida midagi endast kaugemat. Kuigi nii looma kui linnuga töö oli enamjaolt sarnane, osutus suuremaks proovikiviks part, nii et võtan fookusesse töö pardiga. Pärast minu esimest katsetust parti kehastada oli erialaõppejõu tagasiside üldjoontes positiivne – minu keha ja kehaline väljendus liikus õiges suunas. Kuid ta juhtis mu tähelepanu veel ühele aspektile, millele ma ise polnud mõelnud – näole. Milline on pardi nägu ja kuidas ma võiksin seda enda näoga järelle aimata? Tagantjärele vaadates on see oluline hetk – teadvustasin siis esimest korda nägu oma keha osana. Ka balletis on nägu oluline, kuid mitte nii oluline kui ülejäänud keha. Nägu ja näoilme on detail, mis lisatakse viimase lihvina. Niisiis on keha ja nägu balletis eraldatud, need töötavad eraldiseisvalt. Kui keha teeb rasket tööd, siis näos ei tohi see mingil juhul avalduda. Nägu töötab kerguse ja õhulisuse illusiooni nimel. Olenevalt rollist,

väljendab nagu balletis ka emotsioone, kuid esikohale jääb siiski tehniliselt puhas ja kehaliselt väljendusrikas liikumine. Niisiis teadvustasin sellest hetkest nagu oma keha võrdväärse osana, võrdväärse väljendusvahendina, mida üheaegselt ja koostöös ülejäänud kehaga loomingu protsessi kaasata. Kui see oli üsna valutu üleminek, siis järgmise etapina tuli loomale ja linnule lisada ka hää. Gaselli häälega läks lihtsamalt, aga pardi oma otsisin tükk aega. Olgugi, et olin erinevate õppejõududega ja erinevates häälele keskenduvates ainetes nagu hääletreening, hääleseade, laulmine ja lavakõne saanud hääleõpet selleks ajaks üle poole aasta, ei tundnud ma end oma häälega mugavalt. Ka pardi häält otsides tundsin ennast väga ebamugavalt ja seda isegi omaette töötades. Ma tundsin, et ma ei oska pardi häält teha ning kõik, mis ma proovin on jabur ja piinlik. Ma teadsin ette, et kui ma suu lahti teen, siis see hää, mis sealt tuleb on vale. Jälle takistas mind minu enda sisemine kriitika, „õige-vale“ hinnangu andmine iseendale ning eksimishirm ja sellega kaasnev ebamugavus- ja piinlikkustunne. Sundisin end nendest tunnetest läbi minema ning erialaeksamiteks oli ka pardil oma hää, olemas. Eksamitel oli jällegi nii gaselli kui ka parti tore mängida. Looma ja linnuga töötamise protsessis ja selles, kuhu me nendega välja jõudsime, tunnetasin ja teadvustasin endale esimest korda näitleja instrumendi terviklikkust – keha, nägu ja hää, töötamas koos, ühe tervikuna, ühtse eesmärgi nimel.

2.2.1. Hää, kui identiteet

Nagu eelnevalt mainisin, on üheks olulisemaks erisuseks tantsija- ja näitlejatöö vahel hää, kui väljendusvahend. Et vaadelda enda teekonda hääleni jõudmisel, selle mõistmisel, arendamisel ja kasutamisel, annan kõigepealt ülevaate häälega seonduvast õppes 13. lennu näitlejaõppes. 13. lennu hääleõpe oli mitmekülgne ja mahukas, kuid sisuliselt üsna eklektiline. Esimesel kahel aastal toimusid regulaarselt hääletreeningu tunnid Martin Milliga, lavakõne tunnid Tiina Mälbergiga, hääleseade Leelo Talvikuga ja laulmine Peeter Konovaloviga. Samuti tegelesime häälega ka eriala tundides Katariina Undiga ja lühemates töötubades Silja Miksi, Anne-Liis Polli, Tiina Syrja ja Aita Vaheriga. Nagu samuti eelnevast välja tuli, ei olnud hää, minu jaoks lihtne ja mugav, vaid pigem keeruline väljendusvahend, millega harjuda. Ma ei tundnud end oma häälega vabalt, ma ei julgenud sellega katsetada, mängida, uurida, end väljendada. See ei olnud minu jaoks loomulik ja ma pidin sellega seonduvaid harjutusi tehes end alati sundima ja suruma. Nende ebakindluste tõttu oli mu

hää! ka liiga vaikne ning tihtipeale polnud mind kuulda. Ma ei mõistnud enda häält või üldse häält kui sellist, ma ei teadnud, kuidas seda kontrollida, millistele reeglitele see allub ning seega tähendas hääle tegemine vägagi tõenäolist võimalust eksida. Samuti polnud mu kõrv harjunud kuulma teiste hääldes, rääkimata enda häälest, nüansse, mitteverbaalset informatsiooni. Vaatamata mitmekülgsusele ja mahukale hääleõppele jäi see väljendusvahend mulle võõraks, arengud toimusid, kuid pigem visalt. Ma ei hakka siinkohal analüüsima 13. lennu hääleõppe plusse ja miinuseid, vaid enda isiklikku, individuaalset teekonda hääle, kui näitlejale väga olulise väljendusvahendini jõudmisel. Siinkohal tuleb mängu jällegi ülemaailmne koroonapandeemia, mis kolmanda aasta kevadsemestril meie tavapärased õpingud paariks kuuks katkestas ning andis hoopis võimaluse tagasi vaadata ja reflekteerida, analüüsida ja mõtestada kahe ja poole aasta jooksul kogetut, õpitut.

Niisiis tundsin, et pärast kahte ja poolt aastat intensiivseid õpinguid ei osanud ma ikkagi oma häälega iseseisvalt, adekvaatselt ja põhjalikult töötada, ma polnud sellega päriselt tuttavaks saanud. Otsustasin ootamatult sülle kukkunud aega kasutada selle probleemiga tegelemiseks, kuid mitte väliselt, koolis õpitud harjutuste kaudu häält treenides, vaid sisemiselt, seda enda jaoks ümber mõtestades. Seadsin hääle võrdlusesse kehaga ja esitasin endale küsimuse: miks ma end oma kehaga töötades nii mugavalt ja häälega, vastupidi, ebamugavalt tunnen? Leidsin, et põhjuseid oli üldjoontes kolm. Esiteks olin ma oma kehaga tuttav, ma olin sellega kaheksa aastat professionaalsel tasemel tegelenud. Ma teadsin, millised reeglid või normid sellele kehtivad, ma valdasin neid ning võisin ise valida, kas järgida neid või mitte. Häälega oli aga täpselt vastupidi. Ka tavapärane muusika tund, kus oleks võinud kokku puutuda nt laulmisega, oli Balletikoolis asendatud klaveri õppimisega, seega minu viimane mingil määral juhendatud kokkupuude häälega enne näitlejaõppesse astumist jäi algklassidesse. Teiseks panin tähele, et ma naudin oma kehaga töötamist, häälega töötamist aga pigem mitte. Oma keha oskan ma tööprotsessis nautida, häält aga mitte. Kolmandaks ja võib-olla kõige olulisemaks põhjuseks leidsin, et ma mõtestan iseennast oma keha kaudu – ma olen minu keha. Selle „mina“ juurde kuulus ka mõistus, hää! aga mitte. Hää! oli midagi, mida minu „mina“ kasutas, et väljendada oma tahteid ja mõtteid. Sarnane tunnetus oli mul ka teiste inimeste ja nende hääldes suhtes. Ma ei pannud üldjuhul tähele nende hääldelisi iseloomujooni, vaid tegelesin ainult hääle poolt edastatud verbaalse informatsiooniga. Niisiis tajusin häält millegi minust endast väljaspool asuvana, mitte enda pärisosana. Tekkis küsimus, kas mul *on* hää! või ma *olen* mu hää! Sest oma keha ma olen. Niisiis nägin üsna selgeid erisusi enda suhestumisel keha ja häälega.

Järgmise asjana mõtlesin, et kuidas seda siis muuta. Esimese punkti puhul oli see keeruline, kui oma kehaga olin professionaalsel tasemel töötanud kaheksa aastat, siis kehaga oluliselt vähem – siinkohal pidin toetuma kahele ja poolele aastale Kultuuriakadeemias kogetule ja õpitule. Viimase kahe punktiga sain aga tegeleda küll, lähtudes hääle übermõtestamisel suhtest kehaga. Niisiis on mul oma kehaga positiivne suhe, see meeldib mulle ning ma oskan ennast sellega töötades nautida. Aga kas mu häälel meeldib mulle? Suhe häälega oli pigem negatiivne, sellega töötamine oli tekitanud minus ebamugavust ja ärevust. Vastus viimasele küsimusele oli, et ei meeldi, kuigi tegelikult ei osanud ma oma häält üldse kuidagi mingite kriteeriumite järgi, nagu hääle iseloom või tämber vms, hinnata. Ma ütleks, et pigem mul puudus teadlikum suhe oma häälega. Mulle meeldib tantsida, laulda aga mitte. Kuna seda ma ei oska, siis tekitab see tegevus minus samuti ebamugavust. Kuid kui tantsimist võiks vaadelda keha nautimisena, siis võiks ka laulmist seostada hääle nautimisega. Seega võiks oma hääle nautima õppimiseks õppida laulmist. Kuid ma otsisin kiiremat lahendust ja leidsin, et kui ma tahan oma häälega päriselt tulemuslikult tööd tegema hakata, tuleb mul lihtsalt otsustada, et mu häälel meeldib mulle ja ma naudin ka sellega töötamist. Vastasel juhul on tööprotsess endiselt ebameeldiv ja tüütu ning kindlasti ka kõvasti vähem tulemuslik, mistõttu omakorda ka kindlasti vähem inspireeriv ja motiveeriv. Mu hääle peab meeldima nii mulle kui näitlejale aga ka mulle kui inimesele. Usun, et minu kui inimese ja minu kui näitleja, kunstniku identiteedid on omavahel lähedalt seotud.

Häälel võib võtta kui asja iseeneses, nagu eelnevalt kirjeldasin, iseseisva entiteedina. Seda saab kirjeldada teatud objektiivsemate või subjektiivsemate parameetrite järgi, see on kas kõrgem või madalam, vaiksem või valjem, mõjub üht- või teistmoodi, tekitab seda kogedes mingeid tundeid, meelelist elamust. Aga häälel on siiski ka vahend, vahendaja. Seda sisu, mida ta vahendab ei ole võimalik häälest täielikult eraldada. Igasugune hääle või hääle tegemine vahendab inimese olemust. Siit tekkisid mul järgmised küsimused: kas ma inimesena üldse tahan, et mind kuulda oleks? Kas ma tahan, et minu sisemusest saadaks teada? Ma ei olnud kindel. Ma olin alati olnud pigem vaikne ja kinnine ning endiselt olen ma üsna valiv, kellele ja kui palju ma endast jagan. See on veel üks põhjus, miks häälega töötamine mulle ebamugav oli. Kuna ma ei osanud oma häälel täpselt kontrollida, siis tundsin, et ma ei saa ise valida, kui palju ma ennast avan. Häälel oli minu jaoks väga reetlik ja paljastav väljendusvahend. Seega inimesena ma ei teadnud, kas ma tahan kogu oma olemuse teiste ette laiali laotada, aga tundsin, et näitlejana pean ma seda tahtma. See oli jällegi otsuse koht, pidin otsustama, et ma tahan ennast täielikult avada ja ma tahan, et mind kuulda oleks.

Viimane mõte on juba otsesemalt seotud ka sellega, mida ma siis tahan, et kuulda oleks? Kui jääda veel õppe konteksti, kus näitleja ei ole veel mingi lavastusliku terviku teenistuses, vaid iseendana ja iseenda eest, siis kui ma iseennast vahendan, kes või mis see on, mida ma vahendan? Kas ma olen sellest teadlik, olen ma selles kindel? Kas ma tean mida ja kuidas ma tahan öelda? Kas ma tean, kes ma olen? Leidsin, et vastused nendele küsimustele olid üsnagi olematud ja ega ma ei oskaks neid praegugi väga täpselt sõnastada. Ometi on need olulised küsimused, mida endaga kaasas kanda ja võib-olla lastagi vastustel lihtsalt tekkida, kas või sõnastamatul kujul.

2.3. Mõtestamine

Kui võrrelda veel tantsija ja näitleja, või täpsemalt balletikooli ja teatrikooli õpet, joonistub ühe olulise joonena välja suhtumine inimesse kui tervikusse. Vaatlesin esimeses peatükis nii kaasaegsema kui ka traditsioonilisema tantsu ehk balleti distsipliini suhet kehasse. Esimene näeb keha füüsiliste aspektide kõrval ka selle terviklikku, elavat, kogevat, sotsiaalset, poliitilist, kultuurilist aspekti, teine aga vaid puhtfüüsilist, tehnilist keha. Sarnast erisust kogesin ka näitlejaõppes. Võib öelda, et näitleja suhe kehasse on sarnasem kaasaegse tantsija kui baleriini omaga. Seda ühekülgse või tervikliku keha käsitlemist võiks siinkohal laiendada ka inimesele kui tervikule. Tantsijana, kasvades balletispetsiifikas, tundsin, et minu ülejäänud identiteet või identiteedid ei arenenud samaväärselt, tantsija-identiteet sai väga domineerivaks. Balletile selline tantsija sobibki, teda on vaja peamiselt tehniliselt võimeka vahendina, seega pole ka õppes vaja suunata tantsijat väga mitmekülgsele arenemisele. Näitlejaõppes kogesin jällegi vastupidist: Meie õppes oli oluliseks väärtuseks näitleja kui kunstniku ühiskondlik-poliitiline aktiivsus, ärksus. Samuti pidev huvi kõige end ümbritseva vastu. Huvi teiste inimeste, erinevate kunstnike, nende loominguga ja eelkõige nende mõttemaailma vastu. Elu, inimeste ja iseenda, suhete, olukordade, käitumiste märkamine, uurimine ja analüüsimine. Kriitiline mõtlemine ja arutlusoskus. Ei saa öelda, et balletiõpe kõigi nende väärtustega otseselt vastuolus oleks, kuid tantsijale pole need olemuslikult vajalikud. Väga hea balletitantsija võib olla ka ilma neid väärtuseid silmas pidades. Näitlejale on aga ka kõik see vajalik, näitleja looming tekib kõige selle kaudu, millest ta inimesena koosneb, seega soodustatakse uudishimulikkust nii enda sise- kui ka välismaailma suhtes ka õppes.

Võib öelda, et balletimaailm on üks väiksem maailm suurema maailma sees. Tantsija seisukohast vajab see ümbritseva maailmaga kontaktis olemist vähe. Sellel on oma sisemised sisesed toimimisreeglid, -süsteemid, tavad ja normid. See toimib suhteliselt iseseisvalt, justkui omaette organismina. Tallinna Balletikool on Eestis ainus omalaadne ja selles õpib enamasti umbes sadakond õpilast. Seega on oma väikese maailma tunne selles päris tugev. Tegime klassikaaslastega nalja selle üle, kui me peaksime oma veidrate väljakujunenud tantsija-harjumustega sattuma tavakooli keskkonda, siis ilmselt ei sobituks me sinna üldse. Siit tekkis ka vastandus, ühel pool olime *meie* ja teisel pool *tavalised* inimesed. See võrdlus oli ilma mingi hinnanguta, teiste Eesti koolide ja kooliõpilastega olime me objektiivselt võttes erinevad. Kultuuriakadeemiasse õppima tulles oli mul hea meel leida end *tavaliste* inimeste seast, õppida neid tundma, õppida ennast nende seas tundma. See oli mulle väga huvitav, kuid samal ajal tajusin seda kohati ka takistusena. Tulles ühest spetsiifilisest, erialasest koolist otse teise sarnasesse, tundsin, et sattusin justkui ühest inkubaatorist teise. Mõnda aega mõtlesin, et tulin siia kooli liiga vara, et mul ei ole seda *inimese* materjali veel piisavalt kogutud, kogetud. Tegelesin sellega justkui samaaegselt ning mul oli tunne, et palju koolitarkust läheb seetõttu minust mööda, ma ei jõua kõike korraga omandada. Tunnetasin end teistega võrreldes oma õppes erinevas etapis olevat ja ei liikunud kursusega justkui ühel lainel. Aga huvi oli mul olemas, ma lihtsalt liikusin oma rada pidi, tegin oma peas endale n-ö oma tegevusplaani, mille järgi oma õppes edasi liikuda. Umbes selles etapis sain erialaõppejõult tagasisideks, et ma ei oska ülesandeid mõtestada. Olin sellega täiesti nõus, ma ei tegelenudki nendega, ma tegelesin oma ülesannetega. Sain aru, et targem oleks siiski hakata tegelema nende ülesannetega, mida mulle õppejõudude poolt pakutakse, need enda jaoks läbi mõtestada ja nendes enda arenguvõimalusi nägema hakata. Seeläbi jõudsin õppesse kohale. Mõtestamine on endiselt minu jaoks üks olulisemaid töövahendeid, kui nii võib öelda. Ma leian, et arusaamine, miks ma midagi teen, on nii näitlejatöös kui ka teistes valdkondades igasuguse põhjaliku ja süvitsi mineva arengu saavutamisel vajalikuks aluseks. Kuna hääli oli mulle keeruline väljendusvahend, mida omaks võtta ja millega töötada, siis selle puhul avaldus mõtestamise olulisus kõige selgemalt.

Vaadates enda märkmeid näen, et olen tantsija/näitleja või keha/hääle lõhega endas tegelenud läbi terve näitlejaõppe. Need mõtted kulmineerusidki kui kolmanda aasta lõpus tekkis õppesse pikem paus ja selle teema analüüsimise süsteemselt ette võtsin. Nüüdseks olen nende mõtetega umbes aasta jagu olnud, lasknud neil end mõjutada, neid edasi mõelnud, arendanud, endale meelde tuletanud ja leian, et neis on oma tõetera sees. Praeguses

hetkes tunnen, et olen jõudnud terviklikuma enesetajuni ja terviklikuma arusaamani enda väljendusvahenditest. Saan paremini aru oma häälest, sellest, kuidas sellega töötada ning tajun ka selles esinevaid nüansse, erisusi. Selles töös vaatlesin põhjalikumalt hääle ümbermõtestamist, kuid sama protsessi olen läbinud ka kehaga. Keha puhul tuli tantsule omasest abstraktsusest jõuda psühholoogilise, *inimese* kehani. Et kehaga töötamisel oli mul juba tugev põhi all, läks see natuke lihtsamini, muutused toimusid kiiremini ja pooleldi teadvustamata. Tantsijast näitlejaks kujunemine on toimunud erinevatel hetkedel läbi erinevate aspektide, kuid see muutus pole olnud päris lineaarne. Jällegi enda märkmeid vaadates selgub, et olen mingil ajahetkel, mingi kogemuse või sündmuse läbi tundnud, et võin ennast nüüdsest näitlejana identifitseerida küll, aga edasi vaadates näen sellele vasturääkivusi. Näiteks aasta pärast olen kirjutanud, et ma ei tunne end ikkagi veel piisavalt näitlejana. Siis jällegi tunnen ja siis jällegi pole enam kindel. Ma arvan, et see sõltub minu enda arusaamast näitlejast ja sellest, kuidas see arusaam ajas muutub. Kui minu arusaam näitlejast avardub või n-ö latt tõuseb, tekib endas küsimus, kas ma hüppan sellest üle, kas ma täidan selle avarama vormi või ruumi ära? Või mida ma järgmiseks tegema pean, et seda teha? Nagu tõin välja ka töö alguses, on identiteet dünaamiline ja ajas muutuv.

KOKKUVÕTE

Oma lõputöös käsitlesin enda kujunemist tantsijast näitlejaks Tallinna Balletikooli balletiõppe ja Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejaõppe põhjal. Lähenesin teemale eelkõige identiteedi kaudu ning ei keskendunud tantsija- ja näitlejatöö erinevate tehnikate analüüsimisele ja võrdlemisele. Vaatlesin aga mõlema distsipliini olemuslikest aspektidest ning põhilistest väljendusvahenditest tulenevaid sarnasusi ja erinevusi enda mõtestamisel.

Töö esimeses osas andsin sissejuhatava ülevaate identiteedist ja selle kujunemisest erinevate sotsiaalsete rollide läbi. Seejärel vaatlesin etendamist, selle esinemist nii igapäevaelus kui ka lavakontekstis. Lavalise etendamise alamkategoriatena käsitlesin tantsimist ja näitlemist, tantsija- ja näitlejatöö olemust, nende sarnasusi ja erinevusi. Samuti andsin põgusa ülevaate balletist ja balletitreeningust.

Teises osas analüüsisin enda isiklikku kogemust tantsijast näitlejaks kujunemisel. Kirjeldasin enda kogemusi Tallinna Balletikooli balletiõppes ja Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia näitlejaõppes. Andsin mõlemast õppes ülevaate ning tõin välja olulisemad sündmused, mis mind tantsijast näitlejaks kujunemisel enim mõjutasid. Analüüsisin enda väljendusvahendite ümbermõtestamist, keskendudes eelkõige häälele ning avasin seejärel mõtestamise ja enese mõtestamise protsessi üldisemalt.

KASUTATUD ALLIKAD

Carnicke, S. M. 2010. Stanislavsky's system: pathways for the actor. In: Actor Training. 2nd ed. London; New York: Routledge, lk 1-26.

Copeland, R. & Cohen, M. 1983. What is dance?: readings in the theory and criticism. Oxford: Oxford University Press

Goodall, J. 2008. Stage Presence. London; New York: Routledge.

Kirby, M. 1972. On Acting and Not-Acting. *The Drama Review*, Vol. 16, No. 1, p. 3-15
DOI:10.2307/1144724

Krasner, D. 2012. An actor's craft: the art and technique of acting. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Kõrreveski, T. & Kirš, L. 2006. Klassikalise tantsu metoodika. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Lee, C. 2002. Ballet in western culture: a history of its origins and evolution. New York: Routledge.

NDT. 2021. Nederlands Dans Theater. <https://www.ndt.nl/> (13.05.21)

Oyserman, D. & Elmore, K. & Smith, G. 2012. Self, Self-Concept and Identity. New York: Guilford Press.

Paskevskaja, A. 2005. Ballet beyond tradition. New York: Routledge

Preston-Dunlop, V. & Sanchez-Colberg, A. 2002. Dance and the performative: a choreological perspective - Laban and beyond. London: Verve Publishing.

Schechner, R. 2020. Sissejuhatus etendusuuringutesse. Tallinn: Eesti Teatriliit.

Stanislavski, K. 2017. Näitleja töö rolliga. Tallinn: Eesti Teatriliit; Eesti Muusika- ja Teatriakadeemia lavakunstikool.

TBK. 2021. Tallinna Balletikool. <https://balletikool.edu.ee/> (13.05.21)

TÜ VKA. 2021. Tartu Ülikooli Viljandi Kultuuriakadeemia. <https://www.kultuur.ut.ee/et> (14.05.21)

Unt, K. 2021. Privaatne kirjavahetus Katariina Undiga.

Weston, J. 2017. Töö näitlejaga: unustamatute osatäitjate loomine filmis ja teles. Tallinn: TLÜ Kirjastus.

Woodward, K. 1997. Identity and difference. London: Sage Publications.

SUMMARY

The title of my writing is „From a dancer to an actor“

In my dissertation I dealt with my transformation from a dancer to an actor based on my ballet studies at the Tallinn Ballet School and acting studies at the University of Tartu Viljandi Culture Academy. I approached the topic through an identity-oriented view and didn't focus on the technique based differences. However, I looked at the similarities and differences arising from the essential aspects of both disciplines and their main means of expression.

In the first part of the work I gave a theoretical introduction to identity and its formation through different social roles. Then I looked at performing, its occurrence in everyday life as well as in the stage context. As sub-categories of stage performance, I considered dancing and acting, the nature of dancer's and actor's work, their similarities and differences. I also gave a brief overview of ballet and ballet training.

In the second part, I analyzed my personal experience of coming from a dancer to an actor. I described my experiences in ballet studies at the Tallinn Ballet School and acting studies at the University of Tartu Viljandi Culture Academy. I gave an overview of both studies and the events that most influenced me to come from a dancer to an actor. I analyzed the process of rethinking my means of expression as an actor, focusing on voice and on the process in general.

Lihtlitsents lõputöö reprodutseerimiseks ja üldsusele kättesaadavaks tegemiseks

Mina, Elise Pottmann

1. annan Tartu Ülikoolile tasuta loa (lihtlitsentsi) minu loodud teose “Tantsijast näitlejaks”, mille juhendaja on Lennart Peep reprodutseerimiseks eesmärgiga seda säilitada, sealhulgas lisada digitaalarhiivi DSpace kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
2. Annan Tartu Ülikoolile loa teha punktis 1 nimetatud teos üldsusele kättesaadavaks Tartu Ülikooli veebikeskkonna, sealhulgas digitaalarhiivi DSpace kaudu Creative Commons'i litsentsiga CC BY NC ND 3.0, mis lubab autorile viidates teost reprodutseerida, levitada ja üldsusele suunata ning keelab luua tuletatud teost ja kasutada teost ärieesmärgil, kuni autoriõiguse kehtivuse lõppemiseni.
3. Olen teadlik, et punktides 1 ja 2 nimetatud õigused jäävad alles ka autorile.
4. Kinnitan, et lihtlitsentsi andmisega ei riku ma teiste isikute intellektuaalomandi ega isikuandmete kaitse õigusaktidest tulenevaid õigusi.

Elise Pottmann 17.05.2021

Mina Elise Pottmann kinnitan, et olen käesoleva töö kirjutanud iseseisvalt.

Kuupäev: 17.05.2021

Allkiri: